Jean Starobinski

El ojo vivo



cuatro

Títulos original: *L'œil vivant*

Traducción: Julián Mateo Ballorca

Esta obra se benefició del P.A.P. García Lorca,
Programa de Publicación del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España y del Ministerio francés de Asuntos exteriores

Valladolid, telf. 983 350 695, fax 983 301 034
Edición: M. Jalón

Dibujos interiores:
O. Redon, *Cabeza fantástica,* Nueva York
Escuela de Fontainebleau, *Sabina Popea,* Ginebra
G. B. Piazzetta, *Retrato de muchacho,* Venecia
G. B. Tiepolo, *Cabeza de una joven,* Weimar

Distribución en Castilla y León (excepto Soria):
LIDIZA. Avda. Soria, 15, 47193 La Cistérniga (Valladolid)
Distribución en el resto de España:
LATORRE LITERARIA. Camino Boca Alta, 8-9. Polígono El Malvar
28500 Arganda del Rey (Madrid)

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. L.
Paraíso, 8. 47003 Valladolid

ISBN: 84-931403-5-X
Depósito Legal: VA. 953.–2002

PONERSE EN EL LUGAR

A Jean Piaget

El lugar del lector

Nadie ha sabido enunciar con más fuerza que La Bruyère una exigencia de la retórica y de la poética del período clásico, que somete el arte de escribir a la percepción del destinatario:

> «Todo escritor, para escribir con claridad, debe *ponerse en el lugar* de sus lectores, examinar su propia obra como algo nuevo para él, que lee por vez primera, en lo que no toma parte alguna, y que el autor habría sometido a su crítica; y luego, convencerse de que no sólo nos comprenden porque nos entendemos nosotros mismos, sino porque somos realmente inteligibles»[1].

Ponerse en el lugar de los demás es identificarse con ellos. El escritor debe adoptar la mirada de quienes le leerán. El precepto de La Bruyère no es único en su época. Gilberte Périer escribe, en la *Vie de Monsieur Pascal*: «Cuando pensaba algo, *se ponía en el lugar* de quienes debían entenderle». Este pasaje se ve parafraseado por un autor jansenista que, a propósito de la elocuencia, vuelve a emplear la misma fórmula: «Hay que *ponerse en el lugar* de quienes deben entendernos, y hacer la prueba en el propio corazón de la orientación que damos a nuestro discurso, para ver si están hechos el uno para el otro, y si podemos tener la seguridad de que el oyente se verá, en cierto modo, obligado a rendirse».

La identificación, hoy en día, se ha enriquecido con un sentido psicoanalítico. Se convierte en problema cuando es invocada a propósito de la interpretación de los textos (que en teología ha tomado el nombre de hermenéutica). Georges Poulet ha querido hacer de ella la clave de una «crítica de la conciencia». La posibilidad, las ilusiones y los límites de la empatía han sido debatidos en ese contexto. Pero se trata de una identificación en sentido inverso de la que reclama La Bruyère: atribuye al lector el deber de ponerse en el lugar del autor, de instalarse en la conciencia de éste, de revivir sus movimientos. Es considerable el contraste entre la teoría clásica de los deberes del escritor y esta teoría moderna de las tareas de la lectura. Una oposición tan marcada tiene el gran mérito de ayudarnos a apreciar el camino recorrido desde la época clásica. Y veremos que la teoría clásica, por su parte, ha recorrido un gran trecho del camino que parece separarla de la actitud moderna. De este exa-

men, podrá resultar algún beneficio para una historia y una mejor comprensión de la mirada crítica.

Lo que está en juego en la autocrítica preconizada por La Bruyère en la reflexión que acabamos de leer es la nitidez, la inteligibilidad. Desde luego, no llega a ser todo el arte de escribir. La atención prestada a la claridad es una condición necesaria, pero no es la condición suficiente del mérito literario. La siguiente observación («De las obras del espíritu», 57) orienta la reflexión hacia una nueva exigencia:

> «Sólo se escribe para ser entendido; pero al escribir es necesario por lo menos dar a entender cosas bellas. [...] Emplear la pureza y la claridad del discurso para una materia árida, infructuosa, que carece de ingenio, de utilidad, de novedad, es hacer mal uso de ellas. ¿De qué les sirve a los lectores comprender con facilidad y sin esfuerzo cosas frívolas y pueriles, algunas veces insulsas y vulgares, y estar menos inseguros del pensamiento de un autor que irritado por su obra?».

No es más que un ejemplo entre otros muchos de lo que hace entrañable a La Bruyère: siempre necesita algo más. Practicar una lengua pura y clara no exime a un autor de todo lo demás. No hay un rasero común para la belleza.

La Bruyère es uno de los escritores más reflexivos que existen. Hace de su propio pensamiento un teatro. Son incontables las observaciones en las que vuelve sobre sus juicios, los retoca y los completa más tarde. El capítulo «De los juicios» produce un vértigo constante, pues cuestiona el juicio que hay que emitir sobre la manera en que los hombres juzgan a los otros hombres. El moralista se permite convertirse en juez de los jueces, antes que hacerse su propio juez. La ironía se multiplica.

Las observaciones que acabamos de leer indican bien el movimiento de esta superación reflexiva. Después de haber *escrito*, y antes de *publicar*, el escritor tiene que examinarse a sí mismo con una mirada exterior. Ha de empezar por despegarse de sí mismo y hacerse otro. El intervalo vacilante entre escritura y publicación es el *momento crítico*, momento de la decisión en que el autor se interrumpe, mira lo que ha producido, se escucha y se juzga a sí mismo desde fuera. Se encuentra en imaginación con «sus lectores» plurales, como si pudiera olvidar sus intenciones para percibir ya solamente el efecto producido por su escrito. Persistirá la idea, hasta nosotros, de que todo texto lleva en sí a su lector. La moral literaria clásica (recordando a los latinos) daba a un lector implícito el poder

de prohibir el poema o el libro. Y si el poema o el libro caían bajo la mirada de un lector real, éste era invitado a suponer que esos textos –a reserva de caer en el ridículo– habían superado la barrera de una censura.

La tradición «clásica» había inventado el papel de un lector previo y se lo había atribuido al amigo sincero, consultado por el escritor que no se decide a mostrar públicamente las páginas que acaba de escribir. El amigo crítico, que aborrece la adulación, es un cómplice alerta, competente e implacable. En caso de necesidad, recusa todo lo que se le ha mostrado, pues cuando él vuelve al texto debe hacerlo sin contemplaciones. Y si de lo que se trata es de claridad, no descuida ningún detalle. La crítica –según una imagen autorizada por la propia etimología del término– es una criba: aísla, controla minuciosamente todos los «giros», todos los términos. Debe actuar severamente contra lo impropio, pero también contra lo débil y lo superfluo. Una palabra, un giro defectuosos deberán ser tachados, sustituidos. La crítica, en este plano, es una práctica de la supresión y del añadido, de la acentuación y de la atenuación. Es, por principio, *correctora*. (Y mientras no pierda de vista las grandes cuestiones que están en juego, no le haré el fácil reproche de ser escolar).

La exigencia crítica, en este caso, está guiada sobre todo por la idea de una adecuación, término a término, de una «expresión». En lo imaginario de esta apelación a la crítica, la claridad de la escritura es comparable a la franqueza de una mirada: toda expresión no apropiada es llamada «turbia»* (palabra que acumula el sentido de la oblicuidad y lo poco claro), y su corrección es una intervención ortóptica al mismo tiempo que una clarificación. La limpidez buscada de ese modo consiste en la estricta subordinación de las «palabras» al «sentido», en la mejor economía de los medios con relación al efecto, en la transparencia del signo al referente (que no es un objeto del mundo, sino un pensamiento, un querer-decir). La lectura crítica anticipada prescribe así al autor (en el caso presente, se trata de él mismo) practicar una rectificación:

> «Entre todas las expresiones diferentes que pueden reflejar uno solo de nuestros pensamientos, sólo hay una válida. No siempre la encontramos al hablar o al escribir: no obstante, es cierto que exis-

---

* El término empleado aquí, *louche*, se aplica como equivalente de «bizco, bisojo», pero sirve también para calificar «lo que no es muy claro, lo ambiguo», o también lo que es «sospechoso, turbio». El verbo *loucher* empezó significando «mirar con el rabillo del ojo, con asco» [J.M.B.].

te, que cualquier otra es débil, y no satisface a un hombre sensato e inteligente que quiere hacerse entender»[2].

Ningún pensamiento debe ser puesto en circulación a menos que haya encontrado la única expresión que le conviene, y que sabe «reflejarlo». Seguramente, «reflejar» un pensamiento, es, al pie de la letra, darlo de nuevo, es renovarlo en la forma verbal que le conviene. No nos hemos interrogado lo suficiente sobre esta terminología que da al acto de expresión el sentido de algo debido que hay que restituir. La Bruyère parece admitir que uno puede «entenderse a sí mismo», en su fuero interno, con anterioridad a la puesta en forma verbal del pensamiento. Pero entenderse a sí mismo es quedarse del lado de acá de la tarea comunicativa, que es «ser entendido». Hay que reiterar, pues, para los demás, lo que hemos entendido primero en nosotros mismos. El pensamiento, tácitamente concebido, debe restituirse verbalmente a sí mismo, para ser ofrecido a los otros, de los cuales el lector imaginado es el delegado. La Bruyère, como se ve, está muy lejos de creer, como ocurre hoy en día, que el lenguaje sea consustancial al pensamiento, es decir, que todo pensamiento es de entrada lenguaje. Queda así vinculado a una filosofía implícita, que se preocupa por la determinación verbal, filosofía que, no obstante, no hay que confundir con la separación perezosa del «fondo» y de la «forma». Para quien separa «fondo» y «forma», el pensamiento es una «materia» que espera recibir una forma, cuando es más bien el pensamiento el que da forma y el que informa. Escribir «nítidamente» no es vestir a la palabra: es acabar de pensar.

Hay pues una separación entre lo que se piensa y lo que se dice o se escribe: pero la distancia, para La Bruyère, no es insalvable. Siempre existe, como en espera, una expresión que será «la buena». A sus ojos, existe la posibilidad de una correspondencia adecuada y precisa entre lenguaje y pensamiento, correspondencia que se realiza en dos tiempos, del acto mental puro al acto de expresión justa. Hay que emplear en ello facultades y cualidades mentales muy diversas. Si algo podía ser desalentador, no es la dificultad (grande, pero en principio superable) del paso del pensamiento al lenguaje, sino el convencimiento de que muchos pensamientos han sido ya pensados y expresados. No es fácil multiplicar hasta el infinito el número de los pensamientos. Recordemos la famosa apertura del libro de los *Caracteres*: «Todo está dicho, y llegamos demasiado tarde, pues hace ya siete mil años que existen hombres, y que piensan». El mundo de los pensamientos es aparentemente un mundo limitado.

La Bruyère cree, con sus contemporáneos, que el pensamiento va al lenguaje y que el lenguaje viene al pensamiento. Pues la lengua es también un gran repertorio, que ofrece la posibilidad de *encuentros* felices. Si existe una expresión justa que cada pensamiento puede y debe encontrar, es que el pensamiento de cada individuo se pone de entrada bajo la garantía de una razón común a todos los hombres. Al basarse en este postulado de racionalidad, los hombres pueden esperar que sus relaciones de lenguaje superen los equívocos: en cuanto un pensamiento es verdaderamente un pensamiento, su expresión es posible, virtual, esperada. Ser el único en entenderse, si uno no se ha extraviado, no deja de ser un déficit provisional de expresión. Bastará con un *ajuste* verbal, y el pensamiento se exteriorizará y convencerá. La meditación solitaria tiene ciertamente su gran legitimidad, pero el pensamiento se realiza en el movimiento hacia el exterior. Pues la racionalidad del discurso, la *propiedad* de la expresión sólo se demuestran en el momento en que el mensaje ha sido comprendido por los lectores: el sentido no sólo tiene acceso a sí mismo en el acto de lectura. Un autor que se hallara en el caso de ser el único en comprenderse, según La Bruyère, no solamente habría fracasado, sino que, sin duda, poco le faltaría para ser un presuntuoso o un loco. La galería de los *Caracteres* incluye un gran número de ellos: son lo que Diderot llamará «originales». Pero hay que romper a toda costa la reclusión en que cada cual se hace complacientemente eco a sí mismo.

¿Quién ostenta la autoridad?

Situarse momentáneamente a distancia de uno mismo para comprobar la inteligibilidad de su texto, es lo que hace a un autor identificarse con una escucha y una mirada ajenas: hace, momentáneamente, causa común con los lectores sensibles y razonables, a la vez competentes y sin prejuicios, que hacen valer su derecho de fiscalización. ¡Muy bien! Pero ¿se trata en ese caso solamente de bien decir? Los historiadores y críticos del siglo XX, tan entrenados en la práctica del recelo, nos invitarán a preguntar si «ponerse en el lugar» de sus lectores no es también, para un La Bruyère, anticipar y prevenir una censura social, someterse a un valor de grupo. La claridad, la inteligibilidad requeridas, la deuda con respecto al público, ¿no serían, de manera enmascarada, exigencias que emanan del poder (es decir de las relaciones de fuerza que prevalecen en las instituciones del momento)? Es plantear la cuestión de la

autoridad, y de quién la ejerce. Para algunos de nuestros coetáneos, la racionalidad, la universalidad que acabamos de mencionar, son pretextos y modos (en el sentido fuerte de ambos términos) de poder social: respetar las conveniencias de lenguaje es un aspecto de una conformidad impuesta más amplia. Los lectores imaginados, y la mirada que el autor por mediación suya dedica a su escrito, ¿no representarían acaso una instancia a la que hay que evitar ofender? Hoy en día, es habitual reconocer en el super-ego –que reclama perfección– la sombra proyectada de las figuras fundamentales de la autoridad. Con más sencillez y más seguridad, se supondrá que ponerse en el lugar de los lectores, en un tiempo de absolutismo monárquico, permite a un autor localizar los límites que su franqueza no debe superar.

Sin embargo, en otras observaciones, La Bruyère adopta una actitud desafiante. Así, desde el principio de su libro, hace profesión de independencia con respecto al público, y deja a los demás en su sitio, sin buscar su beneplácito:

> «Hay que procurar solamente pensar y hablar con precisión, sin querer atraer a los demás a nuestro gusto y a nuestros sentimientos; es una empresa desmedida»[3].

Recusa a menudo al «pueblo», igual que a los «pedantes». Teme a los envidiosos. Se nota cómo se reserva para otros lectores, y cómo restringe el derecho de crítica. Digamos incluso que se complace en inventarse sus lectores, que no son una compañía muy numerosa. Tras haber hecho el elogio de los que «caminan solos y sin compañía» (I, 61), tras haber observado que la sátira es imposible en Francia (I, 65), formula un deber que se compromete sobre todo con relación a la posteridad. Si cree en una perfección («Hay siempre en el arte un punto de perfección, igual que de bondad o de madurez en la naturaleza», I, 10), es para contar con no verla reconocida más que en el futuro: «Quien al escribir sólo tiene en cuenta el gusto de su época piensa más en sí mismo que en sus escritos: hay que aspirar siempre a la perfección, y entonces esa justicia que a veces nos niegan nuestros contemporáneos, la posteridad sabe ofrecérnosla» (I, 67). El lector ideal, inventado por el autor como un acreedor de inteligibilidad y de perfección, es pues un lector futuro al que apunta más allá del público presente: la distancia se mide por la razón y belleza que reclama, y que el escritor quiere satisfacer en sí mismo. La Bruyère sabe que sería inmodestia admitir que ha conseguido sus fines. Por precaución retórica, asegura al terminar su

Prefacio, que renuncia a ejercer un poder cualquiera. Habiendo hecho primero profesión de expresar con acierto, de corregir, de instruir, declara después no tener «ni suficiente autoridad ni suficiente talento para hacer de legislador».

Un debate sobre la piedad

La expresión «ponerse en el lugar» aparece en La Bruyère en otro contexto:

> «Si es cierto que la piedad o la compasión es un retorno hacia nosotros mismos que nos pone en el lugar de los desgraciados, ¿por qué consiguen de nosotros tan escaso alivio en sus miserias?» (IV, «Del corazón», 47).

La hipótesis parece contradictoria; la expresión parece un oxímoron. ¿Cómo un «retorno hacia uno mismo» puede ser un movimiento que nos ponga «en el lugar» de otro? Hay que comprender esta observación (alguna vez se ha sugerido) como una respuesta a La Rochefoucauld, que escribe: «La piedad es a menudo un sentimiento de nuestros propios males en los males ajenos. Es una hábil previsión de las desgracias en las que podemos caer; prestamos ayuda a los demás para obligarles a que nos la presten a nosotros en ocasiones semejantes; y esos favores que les hacemos son, hablando con propiedad, bienes que nos hacemos a nosotros mismos por adelantado» (edición de 1678, máxima 264). La Rochefoucauld denuncia el omnipresente interés personal. A sabiendas, o sobre todo sin que lo sepamos, el amor propio dirige nuestros sentimientos y nuestros actos. Su energía invasora se encuentra activa en todos nuestros motivos, incluso cuando creíamos actuar por el bien ajeno. Hay, pues, en la compasión, un movimiento de identificación. Pero es una identificación totalmente diferente de la que, dejando paso al otro, le confiere autoridad sobre nosotros mismos. Era el caso, como hemos visto, del escritor que se relee y se critica como si fuera otro. Por el contrario, si creemos a La Rochefoucauld, la identificación compasiva sustituye a la preocupación por nosotros mismos en el sufrimiento del prójimo. Compadecemos en él «nuestros propios males» posibles o futuros. Si eso es ponerse en el lugar del otro, es usurpando su sitio, sustituyéndonos a él. El auxilio aportado no es un verdadero don, sino una transacción, un toma y daca, y un crédito a nuestro favor para el porvenir. La simpatía se convierte así en complacencia hacia uno mismo. Y comprendemos

que La Bruyère se extrañe: si el «retorno sobre nosotros mismos» fuera tan habitual, si el trato fuera de verdad tan ventajoso, ¿por qué los desgraciados reciben tan poco alivio?

La Rochefoucauld, como se sabe, está convencido de que «nuestras virtudes no son, la mayoría de las veces, más que vicios disfrazados». Por añadidura, y aunque la caridad sea una virtud teologal, sigue vinculado a una antigua tradición moral que ve en la compasión una pasión, por tanto una debilidad. La idea que se repite sin cesar, en sus *Máximas*, es que una fuerza superior corresponde al enemigo interior, es decir al amor propio. Enemigo bastante astuto para adoptar todos los rostros y no dejarse reconocer, excepto por la mirada del escritor clarividente. Captamos a lo vivo, en una de sus fuentes, el recelo dirigido contra la falsa conciencia, la mirada enfocada contra el apetito que ejerce en nosotros su poder y nos mueve a nuestro pesar. La intención y la estrategia de este recelo son de orden moral. Atañen a los vicios y a las virtudes. Pero no cuesta reconocer en ello la prefiguración del recelo que obsesiona a los estudios históricos y culturales de hoy en día. Esta vez el recelo apunta no solamente a la falta de cimientos del sujeto, sino a los intereses políticos y sociales transmitidos por los textos literarios. Se suele encontrar en ello una clarividencia superior reivindicada en la lectura de las «verdaderas fuerzas» que, detrás de las ilusiones ideológicas, dirigían a los ciegos actores del pasado.

El debate sobre la piedad se prolongó durante todo un siglo. Y es preciso indicar que su terminología se ha quedado durante mucho tiempo en el mismo punto: fue un debate sobre el «ponerse en el lugar», sospechoso de cubrir un «interés personal». El gran testigo es Rousseau, que introduce abiertamente la noción y la palabra de «identificación», que he utilizado aquí de entrada, y de la que sólo encuentro unos pocos ejemplos en el siglo XVII. (Es probable que Rousseau haya sido el primero en utilizar la forma reflexiva «identificarse»). «Todas las virtudes sociales se derivan» de la piedad, afirma Rousseau en la primera parte del *Discurso sobre la desigualdad*. Siendo la piedad natural «una repugnancia innata por ver sufrir a sus semejantes», todo hombre, ante una escena atroz, puede sentir una piedad muy profunda «sin interés personal». Estos movimientos espontáneos son anteriores a toda reflexión. Son un sentimiento. Rousseau admite un estadio posterior de la piedad; es aquel en que se encuentra «el hombre civil», que ha abandonado el estado natural, y que ha podido así adquirir las «virtudes sociales» (Rousseau las llama: generosidad, clemencia, humanidad). Desde luego, la razón, la reflexión producen y fortalecen el amor propio,

que provoca el repliegue del individuo sobre sí mismo. Las «virtudes sociales» y el amor propio están, pues, en competencia, dado que tienen la misma fuente. Es la ambigüedad original de la vida social, entre lo que vincula, o desvincula, a unos individuos con relación a otros. De ahí el giro concesivo –como si se tratara de un «interés personal»– que adoptan las frases en las que se evoca el debilitamiento de la identificación natural: «Aunque fuera cierto que la conmiseración no es más que un *sentimiento que nos pone en el lugar del que sufre*, sentimiento oscuro y vivo en el hombre salvaje, desarrollado, pero débil en el hombre civil, ¿qué importaría esa idea para la verdad de lo que digo, salvo que le daría más fuerza?». En otros textos, y sobre todo en el libro IV del *Emilio* y en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* (IX), la doctrina de Rousseau cambia un poco, puesto que la reflexión y la imaginación se convierten en activadores de un sentimiento que, lejos de estar «vivo» en el hombre salvaje, todavía se encuentra «inactivo» en él: «La piedad, aunque natural en el corazón del hombre, estaría permanentemente inactiva sin la imaginación que la pone en juego. ¿Cómo nos dejamos mover a la piedad? Trasladándonos fuera de nosotros mismos; identificándonos con el ser que sufre. Sólo sufrimos mientras consideramos que sufre. ¡Júzguese cuántos conocimientos adquiridos supone este sentimiento!».

Dominar las almas

Cuando La Bruyère recomienda al escritor anticiparse al juicio de sus lectores, y encomendarse a su voluntad de inteligibilidad, es sólo con vistas a una meta más lejana, y una mayor eficacia de la obra. El escritor sólo se desprende momentáneamente de su autoridad para aumentar el poder que su palabra ejercerá en los espíritus. El escritor no pierde de vista las «cosas bellas» que el público tiene derecho a esperar. Lo cual quiere decir que este público, imaginado por un momento como con derecho a criticar el texto, es también el que debe ser conquistado. La Bruyère sólo admitió una sumisión del escritor para reconvertirla en soberanía estética. Las ideas, el estilo, a ser posible, estarán al servicio del «genio» y de la «invención». Los escritores que se elevan por encima de lo mediocre son también los que «se apartan de las reglas si éstas no les llevan a lo excelso y a lo sublime» (I, «De las obras del espíritu», 61). ¿Dónde encontrar lo sublime? Como muchos de sus coetáneos, La Bruyère lo busca en la elocuencia: «La elocuencia es a lo sublime lo que el

todo es a su parte» (I, «De las obras del espíritu», 55). Pero la elocuencia es el campo de las letras en que se manifiesta, por excelencia, un dominio: es «un don del alma, que nos hace dueños del corazón y del espíritu de los demás; que hace que les inspiremos o que les convenzamos de todo lo que queramos» (I, «De las obras del espíritu», 55). Aquí, entran en juego los grandes recursos de la retórica, sobre todo de aquélla que, como suele decirse, no se puede aprender ni consiste en regla alguna establecida. Podríamos citar muchas páginas en las que se enuncia la esperanza de un identidad de sentimiento producida por la *persuasión*: se trata para el orador de inducir al oyente a compartir su convicción. Que esta convicción vaya acompañada a menudo, en los oyentes, de una admiración de entendidos por los procedimientos del oficio y los «efectos del arte», ¿quién iba a ponerlo en duda? Si bien el colmo del acierto, para el orador, es ocultar el artificio, y producir la ilusión de un «discurso natural».

Invirtamos la perspectiva: en lugar de un autor que se pone en el lugar de sus lectores, observemos lo que se escribe (en la misma época) de la condición de los lectores, de los oyentes, de los espectadores que gustan de los libros, que se dejan emocionar por la comedia, o persuadir por el discurso elocuente, y a menudo sin darse realmente cuenta de que se ven conmovidos por los procedimientos de un arte de conmover o/y de persuadir.

Un fragmento de Pascal evoca la experiencia del destinatario seducido:

> «Cuando un discurso natural describe una pasión o un efecto, encontramos en nosotros mismos la verdad de lo que entendemos, que no sabíamos que estuviera allí, de modo que nos vemos empujados a amar a quien nos la hace sentir; pues no nos ha hecho ver su bien, sino el nuestro; y así, ese favor nos lo hace amable, además de que esta comunidad de inteligencia que tenemos con él inclina necesariamente al corazón a amarle»[4].

Por todos los conceptos, este texto puede ser considerado como el equivalente, pero invertido y simétrico, del de La Bruyère citado al principio. Describe la manera en que se cumple «el efecto» de un discurso, cuando éste «describe» fielmente la pasión. El destinatario hace un descubrimiento en sí mismo: la idea, el sentimiento que excita en él la palabra oída son primero pensados como una «verdad» interior que siempre había sido desconocida. Se trata de un reconocimiento interior y de un consentimiento. Pero ese consenti-

miento es percibido como un consentimiento a sí mismo. Se ha establecido, pues, una «comunidad de inteligencia». ¿Puede hablarse de una identificación? Cabe suponerlo, aunque Pascal también dice algo más: habla del amor que atrae sobre su persona el autor del discurso gracias al cual el oyente ha tenido el sentimiento de haberse descubierto a sí mismo. El oyente le ha dado más que su asentimiento, le concede su «corazón». La palabra del escritor (del orador, del actor tal vez) le ha vuelto atento a su propio «bien», desvelándole en él mismo una riqueza escondida. Por lo tanto, el autor del discurso, no ha creado nada: aparentemente no ha hecho más que excitar y sacar de la oscuridad un sentimiento y un conocimiento preexistentes. Así Platón, sobre todo en el *Menón*, atribuía a Sócrates el talento de poder despertar un saber que el interlocutor poseía sin saberlo.

Héroes y espectadores

¿Es aprobatorio el fragmento que acabo de citar? ¿O no debe ser más bien cotejado con las reflexiones sobre los peligros de la comedia y sobre los riesgos de las pasiones representadas demasiado «naturalmente»? Me inclino por esta segunda hipótesis.

Pues, según Pascal y sus amigos jansenistas, siempre es importante preguntarse si un amor es legítimo. La cuestión fundamental atañe a los objetos de nuestro deseo. ¿Quién merece el amor? ¿Cómo juzgar la atracción ejercida aquí por la persona cuyo «discurso» oímos con tanto placer? El amor debe ser sospechoso para un cristiano, si se refleja en nuestro ser propio. Ese es el caso en las líneas que acabamos de leer. Creyendo encontrar un «bien» personal en una descripción de la pasión, nuestro interés por nosotros mismos, nuestro amor por el autor de esa descripción se equivocan de dirección. Según el juicio de la moral agustiniana, esta identificación es una doble alienación: hemos admitido un «discurso» exterior, y el amor propio es en nosotros una potencia enemiga. Tendríamos que habernos dedicado sólo al cuidado de Dios y a la salvación, lo único necesario. Pero, a través de un descubrimiento que nos parece precioso, nos dejamos captar por un espejo que nos han puesto delante, que nos despoja y nos extravía. El momento de la «comunidad de inteligencia» con el fascinante hablador es un momento de ceguera, en el que olvidamos nuestro verdadero interés, que es de orden sobrenatural. La única facultad crítica que importa es aquélla que, entre las diversas maneras de vivir, sepa

escoger la que no lleve a la muerte espiritual. Según Pascal, el perjuicio de la elocuencia apasionada es hablar al «corazón» solamente para arrastrarlo fuera del camino recto, por los senderos de la concupiscencia. Hay que recordar aquí un texto que figura en la «segunda copia» de los *Pensamientos*, hasta tal punto concuerda con el anterior:

> «Todas las grandes diversiones son peligrosas para la vida cristiana. Pero entre todas las que el mundo ha inventado, ninguna es más de temer que la comedia. Es una representación tan natural y tan delicada de las pasiones, que las conmueve y las hace nacer en nuestro corazón, sobre todo la del amor; principalmente, cuando lo representan muy casto y muy honesto, pues cuanto más inocente parece a las almas inocentes, más susceptibles son de emocionarse por ello. Su violencia agrada a nuestro amor propio, que enseguida se propone causar los mismos efectos que vemos tan bien representados» (ed. Brunschvicg, n.° 11; ed. Sellier, n.° 630).

De hecho, es la identificación del espectador con el héroe teatral lo que constituye, para Pascal y los moralistas agustinianos, uno de los principales cargos contra la comedia. El mal de la «diversión» reside en una preferencia culpable de sí mismo, pero por la cual se deserta de la propia vida[5]. El espectador toma ejemplo del personaje, simpatiza con él hasta el punto de querer vivir, en el teatro y luego en la vida, la misma pasión que él:

> «Qué quiere un Corneille en su *Cid*, sino que amemos a Jimena, que la adoremos con Rodrigo, que temblemos con él cuando teme perderla, y que con él nos consideremos dichosos cuando espera poseerla. El primer principio sobre el que actúan los poetas trágicos y cómicos es que hay que interesar al espectador [...], es que estemos, como su héroe, prendados de esas personas atractivas, que las sigamos como divinidades, en una palabra, que les sacrifiquemos todo...»[6].

En ninguno de estos moralistas cristianos tiene cabida la teoría aristotélica de la purgación de las pasiones: el terror y la piedad les ocupan menos que el amor indigno. Si hubieran admitido un efecto purificador –una catarsis– habrían dado al teatro, y a la identificación pasional, una justificación casi médica. No lo aceptan, y Rousseau, a su vez, encuentra «estéril» la piedad que se siente en el espectáculo; le «cuesta concebir» la «regla» aristotélica de la catarsis.

Al identificarnos con los héroes enamorados, no hacemos otra cosa que poner en escena nuestra propia concupiscencia, finalmente revelada a sí misma por el modelo que ha encontrado en los per-

sonajes. En los detractores del teatro, la acusación se refiere conjuntamente a la influencia ejercida desde fuera y a los movimientos surgidos desde dentro. Censuran una complicidad en el mal. La obra teatral no hace más que despertar inclinaciones adormecidas hasta entonces, reprimidas o desconocidas. El efecto de la simpatía no consiste, pues, en revelarnos un mundo original y nuevo –la conciencia del héroe, la conciencia del autor– sino en liberar en nosotros, por medio del ejemplo, un deseo que ya se encontraba allí:

> «¿Por qué nos conmueve tanto [la comedia], si no es, dice san Agustín, porque en ella vemos, sentimos la imagen, el encanto, el alimento de sus pasiones? Y eso, dice el mismo santo, ¿qué es sino una deplorable enfermedad de nuestro corazón? Nos vemos a nosotros mismos en quienes nos parecen como arrebatados por semejantes objetos; al poco nos convertimos en un *actor secreto* en la tragedia; cada uno representa en ella su propia pasión; y la ficción por fuera es fría y carece de atractivo, si no encuentra por dentro una verdad que le responda [...]»[7].

La simpatía del espectador, tal como es analizada aquí, no se dirige más que a una ficción: es la ilusión de un yo cautivo que, al creer alcanzar al otro, no hace otra cosa que abandonarse a su propio deseo. Si se produce movimiento hacia el otro, no es ni desinteresado ni caritativo. No pretende conocerle en su verdad propia. Por el contrario, es el movimiento de nuestro *interés* lo que nos lleva a él, y que, en lugar de asimilarnos a él, le obliga a parecerse a nosotros, o al menos a ofrecernos el «alimento» que reclama nuestro deseo. Bossuet quiere recordar el juicio de los Padres y sobre todo el de Agustín: «Censuran, en los juegos y los teatros, la inutilidad, la turbación, la conmoción del espíritu, [...] el deseo de ver y de ser visto, el desafortunado encuentro de los ojos que se buscan mutuamente, [...] la expresión contagiosa de nuestras enfermedades, y esas lágrimas que nos arranca la imagen de nuestras pasiones tan vivamente despertadas» (*op. cit.*, § 12). Pierre Nicole denuncia, en el movimiento de identificación, el peligro de un quijotismo que separa al individuo de la realidad: «No solamente las comedias y las novelas indisponen al espíritu con todas las acciones de religión y de piedad, sino que despierta su repugnancia por todas las acciones serias y ordinarias. Como sólo se representan galanterías o aventuras extraordinarias, y los discursos de quienes en ellas hablan están bastante alejados de los que se emplean en la vida corriente, se adquiere insensiblemente una disposición de espíritu totalmente novelesca, nos llenamos la cabeza de héroes y heroínas...». La co-

media, sigue diciendo Bossuet, tiene «la intención de conmover las pasiones lisonjeras». El modo de existencia de la obra teatral es pues el de esta caricia –el halago– que nos atrapa en la imagen ilusoria de nosotros mismos[8]. (No sería imposible traducir esos reproches en la lengua psicoanalítica con la que estamos familiarizados: sería inevitable evocar el «narcisismo secundario» y la «proyección narcisista». Estar fascinado por la representación, es dejar escapar la auténtica «relación de objeto». Afirmaciones que otras nociones del mismo origen permitirían matizar).

Así pues, la crítica de Bossuet, en las *Máximas y reflexiones sobre la comedia*, no salva nada, pues, en el arte teatral. Recusa un error total: el de la institución teatral por entero. No es sorprendente que de paso recuerde a Platón y su condena de las artes de imitación. El discernimiento crítico, tal como Bossuet lo entiende aquí, no se ejerce dentro del campo limitado de la literatura teatral. Dominando desde lo alto toda la vida moral, traza una línea divisoria, entre salvación y culpa, y todo lo que es representación de la pasión es arrojado del lado de la culpa. Pues el acto crítico de Bossuet atañe al efecto moral de la práctica imitativa, cuando ésta toma como objeto la experiencia amorosa. Aunque nombre a Corneille y Molière, no examina sus obras; fija su mirada en un solo personaje, y es el espectador, cuyo peligro interior describe. Evoca el curso de una enfermedad desde la primera insinuación del mal hasta la perdición completa. Bossuet nos propone así una especie de espectáculo, visto desde más arriba: el de una perdición ocasionada por el placer de los espectáculos. Como todo gran orador, conoce la fuerza de los cuadros (que los tratados de retórica llaman con la misma palabra en griego: «hipotiposis»); obliga a su lector a verse a sí mismo en el cuadro, en el lugar del desgraciado espectador. Entonces, ¿cómo no rechazar con horror los placeres que tienen un curso tan fatal?

> «El espectáculo sobrecoge la vista; los tiernos discursos, los cantos apasionados, penetra hasta el corazón por los oídos. Algunas veces llega la corrupción a raudales, otras se insinúa como gota a gota: al final, de una manera u otra, quedamos anegados. Tenemos ya el mal en la sangre y en las entrañas antes de que estalle por la fiebre».

De hecho, la aversión que Bossuet (y la tradición de la que es continuador) manifiesta hacia los personajes de teatro se debe a una causa fundamental: son usurpadores. Acaparan los sentimientos de los espectadores en el lugar del Único que importa. El espectáculo profano reivindica en nuestro espíritu una autoridad indebida: la

única autoridad legítima es Cristo. ¿Necesitáis espectáculos y ejemplos? ¡Contemplad su vida y su muerte! «Si hacen falta, para conmovernos, espectáculos, sangre derramada, amor, ¿puede verse algo más bello ni más emocionante que la muerte sangrienta de Jesucristo y de sus mártires?»[9].

El único teatro aceptado por Bossuet es, pues, el de la Pasión. ¿Es posible identificarse con uno de sus actores? Será, en la penitencia, con quienes hicieron sufrir a Cristo, o con quienes le vieron morir y resucitar, con sus verdugos o sus apóstoles. La identificación suprema, según el dogma, se ha producido en sentido inverso: es Cristo quien se ha hecho hombre, para pagar con su sangre el pecado de cada hombre. «Se ha hecho cargo de nuestras lágrimas, nuestras tristezas, nuestros dolores e incluso nuestros terrores» (*op. cit.*, § 35, p. 332). La devoción debe fijar su mirada en la Pasión, repetirán muchos autores; el creyente se siente entonces objeto de amor de una Persona divina que, habiéndose hecho carne, se ha identificado con él; y su deber es imitar humildemente el modelo divino. El espectáculo soberano del Dios sacrificado constituye el término de comparación, la medida absoluta, que permite condenar todos los demás espectáculos, en la medida en que son otro objeto de atención, y desvían la mirada hacia un objeto diferente, sea cual sea el alcance moral o la cualidad literaria de la obra.

Mutaciones críticas

Llegará el momento de una transferencia de autoridad: el resultado será no solamente un cambio en la literatura, sino también en el marco de los conocimientos y en las funciones del pensamiento crítico. Vemos cómo cambia a la vez el sentido y el valor atribuidos al acto por el cual un espectador, un lector se identifican con los héroes de teatro o de novela. Basta con dirigir la atención hacia la situación que prevalecerá a mediados del siglo XVIII.

Sólo puede recordarse aquí un encadenamiento conciso de recorridos intelectuales. La Escritura, fundamento de una crítica de las costumbres para un Bossuet, se convierte a su vez en objeto de crítica. Mientras los predicadores, en nombre de la revelación, se habían entregado a una crítica radical de la diversión mundana, el «librepensamiento», en nombre de la razón, descubre que puede utilizar las exigencias metodológicas de la historia y los recursos de la ciencia gramatical para arrojar la duda sobre los textos sagrados a los que apelan los predicadores. La *Biblia*, para ellos, ya no es la

revelación de una ley y de una promesa, sino un documento histórico sobre las antigüedades judías. El libro sagrado no es más que la crónica de una nación del antiguo Oriente, un gran poema del pasado en el que no hay que buscar ni la verdad del mundo físico ni la regla absoluta de nuestras acciones morales. La autoridad –arrancada a las Escrituras y a quienes de ella se valen– pasa a la razón libre, que examina y confronta, y que se va a encontrar muy pronto tentada por una actitud análoga a la de los predicadores ortodoxos: rechazar como ilusorio y vano todo lo que no se somete a su exigencia, recusar lo que es rebelde a su ley. Y esta ley, en lo sucesivo, no es ya de origen transcendente. Ella construye, a partir de una experiencia supuestamente primera, el saber científico. A la conciencia humana, al atribuirse como origen la «sensibilidad», le corresponderá percibir en ella misma no solamente la fuente del saber calculador, sino también la de la imaginación inventiva. Cuando las operaciones de la inteligencia pueden ser consideradas como un efecto de la sensibilidad, y los actos morales como un esfuerzo del «sentimiento» o del «sentido moral» que nos son innatos, ya no existe instancia superior con relación a la cual la imaginación pasional sea recusable. La literatura, en todos los géneros que practica, ya no es subalterna y sospechosa: es una manifestación legítima de lo que ostenta la autoridad, es decir de las facultades con las cuales la *naturaleza* ha dotado al sujeto humano: razón, memoria, imaginación. Y es entonces el dogma religioso el que adopta la figura de potencia usurpadora.

El evangelio según Richardson

¿Qué ocurre entonces con la identificación? A los ojos del pensamiento religioso, la identificación con los héroes de tragedia o de novela arrastraba al espectador a la idolatría[10]. Pero ¿y si los dioses puestos en representación no fueran falsos? ¿Si, entre las pasiones cuyo juego ficticio nos fascina, la virtud, la benevolencia, la humanidad, el pudor hablaran la lengua de la verdad del corazón? ¿Si la práctica de esas virtudes plenamente humanas fueran la meta más elevada que pudiera proponerse al hombre? ¿Si la pasión de los héroes de novela, por totalmente imaginaria que sea, tuviera más realidad (más autoridad) que la Pasión narrada en los Evangelios? Es entonces cuando la identificación estética llegaría a adquirir valor edificante; la simpatía por el personaje de comedia o de novela no sería ya un camino de perdición; sería esa comunión con el

bien, que el lector filósofo declara no sentir ya cuando lee un texto que ha dejado de ser sagrado para él.

Rousseau y Diderot son testigos de la gran mutación.

Rousseau no ha roto del todo con la época anterior. Es, al final de su vida, un lector asiduo de los Evangelios y de la *Imitación de Cristo*. Por la salvación de la República de Ginebra, se había alarmado de que Voltaire quisiera instalar allí un teatro. Y cuando protestaba contra la alienación de las conciencias, contra el ejemplo pernicioso que amenazan con ofrecer los héroes dramáticos, los actores, las actrices, sus argumentos se parecían singularmente a los de los predicadores. Pero en la misma *Carta a d'Alembert sobre los espectáculos* (1758), cuando reclama «fiestas públicas», pide una identificación de ciudadano a ciudadano: «Haced que cada cual se vea y se ame en los otros». La abolición del teatro debe ser compensada en la fiesta, por el espectáculo universal. Acepta, pues, la alienación con la condición de reciprocidad. Son entonces la comunión popular, la identificación generalizada, las que se convierten en la autoridad reconocida –lo sagrado. Pero a decir verdad, el «corazón» de Jean-Jacques le llevó a identificarse con gran cantidad de seres imaginarios. Desde la infancia, se metió en el papel de los héroes de la historia romana: «Me convertía en el personaje cuya historia leía» (*Confesiones*, I). Durante la adolescencia, se apasiona por personajes de novela, que le hacen olvidar las decepciones de su estado de aprendiz. Su imaginación toma el relevo de la de los novelistas: se dedica a «nutrirse de las situaciones que [le] habían interesado», hasta el punto de convertirse en «uno de los personajes que imaginaba» (*Confesiones*, I). Cuando se apodera de él la imaginación musical, se convierte en el héroe que lleva a la escena: «Entonces era el Tasso» (*Confesiones*, VII). A los cuarenta y cinco años, al escribir las *Cartas de dos enamorados habitantes de una pequeña ciudad al pie de los Alpes*, inventará su «país de las quimeras», lo poblará de acuerdo con su corazón, y, para poder reencontrarse en cada uno de ellos, no admitirá allí a ningún personaje malvado. El éxito de su novela se debe a las innumerables identificaciones suscitadas entre sus lectores. A través de sus personajes, atrae la identificación sobre su propia figura de autor. Y, una vez más, se da como autoridad suprema la «ley del corazón». Pero Rousseau quiere ser a la vez única e incomparablemente singular. Perseguido, víctima de una desgracia fuera de lo común, deplorará adversidades que escapan a toda identificación y por tanto a toda compasión. Rechazado, pone la historia sagrada de su parte, como mostraremos en el estudio que viene a continuación. Cuando quiso

depositar el manuscrito de los *Diálogos* en el altar de Notre-Dame, se encontró la verja de una puerta de acceso inesperadamente cerrada. Para explicar la magnitud de la conmoción que sintió, escribe: «El murmullo de indignación que se me escapó sólo puede ser concebido por quien sea capaz de *ponerse en mi lugar*, y disculpado solamente por quien sepa leer en el fondo de los corazones» (*Rousseau juez de Jean-Jacques. Diálogos, Historia del escrito anterior*). Pero, y está convencido de ello, nadie puede ni quiere ponerse en su lugar.

Diderot, contrariamente a Rousseau, no preserva ninguna relación de imitación con los Evangelios. Confiesa que los ha sustituido por las grandes novelas de Richardson. Cuando expresa su entusiasmo por el novelista inglés, le vemos entregarse a todos los impulsos que condenaba Bossuet. El predicador, como se recordará, deploraba una complicidad culpable: «Uno se ve a sí mismo en quienes le parecen como arrebatados por semejantes objetos; *al poco tiempo uno se convierte en un actor secreto en la tragedia*, representa en ella su propia pasión». Pero justificando su entusiasmo por el arte de Richardson, que prefiere a la literatura de las sentencias morales y de las máximas, Diderot utiliza términos casi idénticos, tomados a modo de elogio y no ya de reprobación. La máxima es ineficaz, no «imprime por sí misma ninguna imagen sensible en nuestro espíritu: pero al que actúa, le vemos, *nos ponemos en su lugar o junto a él*; nos apasionamos a favor o en contra suya; nos unimos a su papel, si es virtuoso; nos apartamos de él con indignación, si es injusto y vicioso [...]. ¡Oh Richardson! *Aunque no queramos, desempeñamos un papel en tus obras*»[11]. Bourdaloue había puesto en guardia contra las novelas:

> «Nada puede corromper más la pureza de un corazón que esos libros apestosos [...] nada derrama en el alma un veneno más sutil, más presente, más rápido [...] mientras os habéis entregado a esas lecturas y os han gustado, habéis perdido insensiblemente el gusto por la piedad [...]; vuestro corazón se ha enfriado para Dios, y [...] todo el ardor de vuestra devoción ha disminuido [...]. Teniendo todos los días libros semejantes a la vista, y estando los libros tan infectados como están, era imposible, naturalmente, que os librarais de su veneno, y que no os comunicasen su contagio»[12].

También Diderot evoca el proceso de la insinuación, de la propagación, recurriendo a la imagen, apenas diferente, del germen y de su eclosión diferida. Ya no es un maleficio, sino un beneficio:

«Richardson siembra en los corazones gérmenes de virtudes que primero se quedan allí ociosos y tranquilos: permanecen secretamente hasta que se presente una ocasión que los mueva y haga que se abran. Entonces se desarrollan; nos sentimos empujados al bien con un ímpetu que no conocíamos en nosotros».

El novelista ofrece virtudes y sentimientos nuevos. Hace que se abran algunos cuya intensidad era todavía desconocida por el lector:

«Sentimos a la vista de la injusticia una rebeldía y una indignación que no podríamos explicarnos a nosotros mismos. Es porque hemos tenido trato frecuente con Richardson; es porque hemos conversado con el hombre de bien, en momentos en que el alma desinteresada estaba abierta a la verdad».

Esta enseñanza corre parejas con un poderoso efecto de realidad. Pues Richardson también sabe hacer aparecer el universo presente de las cosas, de los seres y de las emociones, tal como el lector ya los conoce, y enriquece esta intensa familiaridad añadiendo lo que hay detrás de las máscaras:

«El mundo en que vivimos es el lugar de su escena; el fondo de su drama es verdad; sus personajes tienen toda la realidad posible; sus caracteres están cogidos de en medio de la sociedad; [...] las pasiones que describe son tal como las siento en mí; conmueven los mismos objetos, tienen la energía que conozco en ellas; los contratiempos y las aflicciones de sus personajes son de la misma naturaleza que los que me amenazan sin cesar; me muestra el curso general de las cosas que me rodean. [...] Es él quien lleva la antorcha al fondo de la caverna; es él quien enseña a discernir los motivos sutiles y deshonestos, que se esconden y se disimulan debajo de otros motivos que son honestos y que se apresuran por mostrarse los primeros».

La novela ha ocupado hasta tal punto el lugar del Evangelio que, a imitación de éste, siembra la división entre quienes lo reciben. Y Diderot, parafraseando a Mateo, 10, 34-35, se arriesga a escribir muy libremente: «Entonces comparaba la obra de Richardson con un libro aún más sagrado, con un evangelio traído a la Tierra para separar al esposo de la esposa, al padre del hijo, a la hija de la madre, al hermano de la hermana»... La nueva autoridad no podía ser designada de manera más explícita que por el nombre mismo de la antigua a la que suplanta. No solamente la pasión natural se encuentra rehabilitada, sino que la ilusión estética se ve justificada por sus efectos morales. El recurso a la ficción, si el lec-

tor ha «amado más a [sus] semejantes», «amado más [sus] deberes», etc., no tiene ya nada reprensible. La novela se convierte en el campo plenamente profano de un «ejercicio espiritual» cuyo beneficiario no será el Salvador, sino la humanidad: el derroche imaginario del sentimiento, en el lector, crea una disposición mental que tal vez encuentre su aplicación ulterior en la vida real, pero que, al hacer mejor a quien se ha entregado a la lectura, asocia ya la fascinación novelesca con el poder del bien. Esa es, se dirá sumariamente, la manera en que el optimismo de la burguesía en expansión se opone a la actitud pesimista del rigorismo religioso (el cual, de hecho, estaba ligado a otra época y a otras capas de la misma burguesía)...

Sea lo que fuere, el elogio de Richardson por Diderot, como acabamos de ver, es exactamente lo opuesto de la condena de la comedia por Bossuet (o de las novelas por Bourdaloue). En la forma misma de los textos, seguimos dentro de lo que la retórica llamaba el género demostrativo. Diderot se entrega a un elogio (*laudatio*), mientras los predicadores elevaban la reprobación (*vituperatio*). Esta diferencia no debe impedir discernir los rasgos comunes: idéntico recurso al apóstrofe, idénticos criterios decisivos ofrecidos por el efecto de la obra literaria en el alma del destinatario, idéntica evaluación de los medios estéticos en función del grado de éxito alcanzado por la ilusión. Decisivamente, la reprobación ha dejado sitio a la celebración.

Hay que añadir que de ello se deriva una identificación sin límites. «¡Oh, Richardson! [...] has abarcado todos los lugares y todos los tiempos». Ya no es en el acto momentáneo de la lectura, no es con vistas a comprender a Richardson en su originalidad individual como se realiza la identificación. El lector se apropia del mundo del novelista como el estudiante se apropia del saber objetivo de un maestro y de la visión del mundo resultante. Entra en posesión del código interpretativo gracias al cual la realidad entera se vuelve inteligible. Así se produce una *educación* de la mirada, comparable a la que practicaban los jesuitas en sus ejercicios espirituales. Lo que está en juego es algo mucho más vasto que la rehabilitación del género novelesco –hasta entonces considerado sospechoso– dentro de la institución literaria. La justa percepción del mundo presente, si hacemos caso a Diderot, sólo podrá darse, en lo sucesivo, a través de los tipos humanos encarnados por la compañía de personajes richardsonianos. La crítica de Diderot no es analítica, no se detiene en destacar los bellezas de escritura, las particularidades de

estilo y de construcción, las complejidades de la intriga. Se apresura en proponer y proclamar el texto de Richardson como una clave de lectura universal. El libro es alabado porque podrá guiar a sus lectores en su vida personal, cada vez que tengan que enfrentarse con su entorno:

> «Me he formado una imagen de los personajes que el autor ha puesto en escena; sus fisonomías están ahí: me las encuentro por las calles, en los lugares públicos, en las casas; me atraen o me inspiran aversión. Una de las ventajas de su trabajo, es que como abarca un campo inmenso, siempre queda bajo mis ojos algún fragmento de su cuadro. Raro es que yo me haya encontrado a seis personas reunidas, sin atribuir sus nombres a algunos ellos. Me orienta hacia las personas honradas, me aparta de las malas, me ha enseñado a reconocerlas por signos rápidos y delicados. Algunas veces me guía sin que yo me dé cuenta».

Los tipos novelescos de Richardson permiten reconocer (desenmascarar) las cualidades reales –vicios o virtudes– de aquellos a quienes el lector encontrará a su alrededor. El lector –a la vez actor suplementario y espectador emocionado de la acción novelesca– no es pues más que un relevo en la expansión de la obra: ésta, obligando al lector a reconocerla en lo sucesivo allí donde dirige su mirada, dará color la realidad cotidiana y se establecerá en ella. La vida de todos los días será la incesante confirmación de la verdad de la novela, con su división entre buenos y malos.

El valor de la obra se topa aquí con su gran prueba: si la conciencia del lector ha podido penetrar en el universo de la novela tan rápidamente, es que, por su acierto mimético, la obra ha desarrollado un mundo pre-acomodado. En torno a nosotros mismos encontramos en todas partes a Clarisa, Lovelace, Pamela... Se trata de algo parecido a un efecto de persistencia retiniana. La sutura, la anexión de un espacio a otro tiene como objeto movilizar en la vida, y para los fines de la acción real, la pasión suscitada por la ficción. La confirmación de la belleza, de la bondad, de la verdad de la novela no viene dada por una crítica (aunque fuera elogiosa) de la novela misma, sino por la afirmación según la cual la energía de la que es portadora puede ser íntegramente vertida de nuevo en la vida real. Lo hemos visto en el *Elogio de Richardson*, el acto propiamente crítico en sentido moderno, es decir orientado hacia la obra literaria y su estructura, no es muy prolongado: se limita a la declaración calurosa de un parecido logrado. En cambio, la novela se convierte en instrumento de un conocimiento pragmático de la

sociedad y de una crítica activa dirigida hacia fuera: discriminar a «las personas honradas» y a los «malos» es un nuevo acto crítico –una elección, una separación. A su vez, la injusticia, la maldad así delimitadas y localizadas suscitan una negación decidida, dirigida contra el mal moral o el mal social como tales. Hay que dar, en efecto, todo el peso que conviene a esta frase de Diderot: «Sentimos a la vista de la injusticia una indignación que no podríamos explicarnos a nosotros mismos». La última consecuencia crítica de la lectura se dirige así contra el mundo exterior, no le cuesta devolver, a propósito de ciertos abusos sociales, la acusación que la predicación cristiana ya lanzaba contra las «diversiones del mundo». La autoridad que ostenta la literatura –la del sentimiento, el «sentido moral», la «ley del corazón»– le permite denunciar, a su alrededor, todo lo que no es conforme a su lección. Hay que imaginar el lugar del lector de novelas (y del espectador de tragedias) en el personal de la Revolución.